

Vorwort

Während der Sichtung des Films *MOTHER!* (Regie: Darren Aronofsky, USA, 2017) verspürte ich erstmals ein intensives Gefühl der Beklemmung, das mich nachhaltig beschäftigte. In der Handlung füllt sich das Haus der schwangeren Protagonistin, verkörpert von Jennifer Lawrence, nach und nach mit ungebetenen Gästen. Es war, als wolle ich selbst eingreifen – sie auffordern zu gehen oder die Hauptfigur dazu bringen, sich zur Wehr zu setzen. Dieses aufwühlende Erlebnis führte mir nicht nur die Wirkungskraft filmischer Narration vor Augen, sondern auch den erheblichen Einfluss spezifischer filmästhetischer Mittel. Lange, statische Großaufnahmen des Gesichts der Protagonistin, subjektiv geführte Kamerabewegungen sowie mimische Kontraste zwischen den Figuren erzeugten eine dichte, beklemmende Atmosphäre.

Nach dem dramatischen Ende des Films fragte ich mich lange, ob es weitere Werke gibt, die eine ähnliche affektive Wirkung entfalten. Ich erinnerte mich an wenige vergleichbare Seherlebnisse – etwa an *MELANCHOLIA* (Regie: Lars von Trier, Dänemark, 2011) – doch meine persönliche Filmsuche blieb begrenzt. Die genrebasierte Kategorisierung von *MOTHER!* als Horrorfilm erwies sich dabei als unzureichend: Trotz der Fülle an Genrebeiträgen auf Streaming-Plattformen rufen nur wenige von ihnen ein ähnliches Gefühl der Beklemmung hervor. In diesem Moment wird deutlich: Die gängige Einteilung nach Genres ist nur bedingt geeignet, gezielt affektive Seherlebnisse zu erschließen.

Aus dieser Beobachtung entwickelte sich mein wissenschaftliches Interesse: Wie ließe sich eine Filmsuche gestalten, die nicht auf Genre, sondern auf affektiven Parametern basiert? Nach welchen Kriterien könnte eine Filmdatenbank durchsuchbar sein? Welche filmästhetischen Merkmale sind bereits automatisiert extrahierbar – und welche müssen weiterhin manuell erschlossen werden?

Grundlagen im Bereich Information Retrieval eignete ich mir während meines Bachelorstudiums „Medien und Information“ an der HAW Hamburg an. Im Rahmen meines anschließenden Masterstudiums der Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin belegte ich als Nebenhörerin das Seminar *Was „sieht“ der Computer?* von Jun.-Prof. Dr. Jan-Hendrik Bakels an der Freien Universität Berlin. Aus dem dort entwickelten Interesse an digitaler Filmanalyse ging meine Masterarbeit hervor, die im Wissenschaftlichen Verlag Berlin veröffentlicht wurde. Die Resonanz auf diese Arbeit und meine persönliche, affektiv motivierte Auseinandersetzung mit dem Forschungsdesiderat führten zur Konzeption der vorliegenden Dissertation.

Ursprünglich war *MOTHER!* als Untersuchungsfilm für die empirische Studie dieser Arbeit vorgesehen. Seine traumhafte, allegorisch aufgeladene Inszenierungslogik, die mit realistischen Raum- und Zeitstrukturen bricht, stellte jedoch ein methodisches Risiko dar: Es war zu erwarten, dass Proband:innen den Film überwiegend auf einer sym-

bolischen Metaebene rezipieren und damit nicht immersiv erleben würden. Aus diesem Grund wurde die Auswahl revidiert. Stattdessen fiel die Entscheidung auf den Film: MOMMY (Regie: Xavier Dolan, Kanada, 2014). Ob die Namensähnlichkeit beider Werke bloßer Zufall ist, bleibt der Interpretation der Leserschaft überlassen.

1 Einleitung

Dadurch wird das Modell der affektiven Modi tatsächlich zu einem Weg, Filmgeschichte neu zu schreiben – als eine Geschichte des Fühlens.¹

1.1 Auf der Suche nach einem Filmerlebnis

In der aktuellen Streaming-Landschaft folgen Zuschauer² zunehmend intelligenten Filmvorschlägen, die auf ihren bisherigen Sehstatistiken beruhen. Dies beschleunigt zwar – einem Filter ähnlich – die Suche nach der gewünschten Unterhaltung, verspricht jedoch nicht zuverlässig das Gefühlserlebnis, nach dem sich Zuschauer zum jeweiligen Zeitpunkt sehnen.³ Dies liegt nicht zuletzt daran, dass Filme, beispielsweise beim führenden Video-on-Demand-Anbieter *Netflix*, fortwährend manuell durch Mitarbeitende zusammengefasst werden. Diese Zusammenfassungen werden durch ein maschinelles Lernverfahren analysiert und nach den behandelten Themen, Schauspielern, den potenziellen Vorbildern, der entsprechenden Epoche und schließlich nach dem Genre in einer sogenannten Similarity-Map, das heißt anhand von komplexen Verbindungsgeflechten auf Basis von Ähnlich- und Gemeinsamkeiten, automatisiert einsortiert. Anschließend werden sie mit dahingehend ähnlichen Filmen algorithmisch in Verbindung gebracht.⁴ Folglich basiert dieser Archivierungsprozess zunächst auf einer subjektiven Wiedergabe einzelner Personen und im nächsten Schritt auf einer zumeist *inhaltlichen* Kategorisierung der Filme. Innerhalb der Geschichte medientheoretischer Modellbildung gibt es jedoch Positionen, die den Fokus vom reinen Inhalt auf die Form verlagern. So argumentiert Marshall McLuhan, dass das Medium selbst zur Botschaft wird und damit die

¹ Lehmann, Hauke: Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie. In: Kappelhoff, Hermann ; Wedel, Michael (Hg.): Poetologien audiovisueller Bilder: Cinepoetics. Band 2. Berlin : De Gruyter. 2017, S. 53.

² In dieser Arbeit wird zur besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Gemeint sind stets Personen aller Geschlechter.

³ Dabei fassen Emotionen das zusammen, was vom Film erwartet wird. Vgl. Bellour, Raymond: „Going to the Cinema with Félix Guattari and Daniel Stern“. In: Alliez, Éric ; Goffey, Andrew (Hg.): The Guattari Effect. Berlin : De Gruyter. 2017, S. 221.

⁴ Vgl. Dye, Melody; Ekanadham, Chaitanya; Avneesh, Saluja; Rastogi, Ashish: Supporting Content Decision Makers with Machine Learning. [online] In: Netflix Tech Blog. URL: <https://netflixtechblog.com/supporting-content-decision-makers-with-machine-learning-995b7b76006f> (zuletzt aufgerufen am 01.09.2024).

Wahrnehmung von Inhalten zunehmend durch ihre formale Gestaltung geprägt wird.⁵ Eine ähnliche Dynamik lässt sich auch im Film beobachten.⁶ Hier zeigt sich eine verstärkte Auseinandersetzung mit filmästhetischen Inszenierungen, die über eine bloße Beschäftigung mit narrativen Strukturen hinausgeht.⁷ Es wird schließlich davon ausgegangen, dass spezifische formalästhetische Strategien bestimmte Gefühle beziehungsweise Stimmungen evozieren können.^{8,9} Vor diesem Hintergrund erscheint die zuvor geschilderte Kategorisierungspraxis lediglich als heuristische, also annähernde Lösung. Da in Filmen die inhaltlichen und formalen Elemente eng miteinander verknüpft sind, kann es vorkommen, dass beispielsweise negative Gefühle, die durch inhaltliche Aspekte ausgelöst werden, gleichzeitig mit positiven Gefühlen durch formale Merkmale einhergehen, und umgekehrt.¹⁰ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird die Sicht vertreten, dass stilistische filmästhetische Mittel einen maßgeblichen emotionalen Einfluss auf Zuschauer haben, mindestens gleichwertig zu semantischen Konzepten auf höherem Verständnisniveau wie Handlung oder Thema des Films.¹¹ Dass die Filmerfahrung wesentlich durch die formalästhetische Gestaltung geprägt wird, betont bereits David Bordwell:

However much the spectator may be engaged by plot or genre, subject matter or thematic implication, the texture of the film experience depends centrally upon the moving images and the sound that accompanies them. The audience gains access to story or theme only through that tissue of the sensory materials. [...] However unaware spectators may be of it, style is working at every moment to shape their experience.¹²

⁵ Vgl. McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York : McGraw-Hill. 1964. S. 7-21.

⁶ Wobei es sich nicht um eine lineare Forkusverschiebung, sondern um ein wechselseitiges Spannungsfeld handelt.

⁷ Vgl. Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. In: Diederichs, Helmut H. ; Gersch, Wolfgang ; Nagy, Magda: Béla Balázs. *Schriften zum Film*. Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. 1982, S. 38-57; Vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press. 1985, S. 50-70, wobei die Dichotomie von Form und Inhalt kritisch hinterfragt und in *Kapitel 4.2 Filmanalytische Untersuchungsmethode*, eine holistische Perspektive verfolgend, erläutert wird.

⁸ Vgl. Tarvainen, Jussi; Westman, Stina; Oittinen, Pirkko: *The Way Films Feel: Aesthetic Features and Mood in Film*. In: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2015.

⁹ Vgl. Reckwitz, Andreas: *Praktiken und ihre Affekte*. In: *Praxistheorie*. 2016, S. 170, 177.

¹⁰ Vgl. Suckfüll, Monika: *Emotions Elicited by an Animated Short Film*. In: A. Freitas-Magalhães (Hg.), *Emotional Expression: The Brain and the Face*. Bd. 10. Porto : FEELab Science Books. 2018, S. 100.

¹¹ Erst durch erstere wird zudem der gesamt-künstlerische Eindruck des Films vermittelt. Vgl. Tarvainen, Jussi; Sjöberg, Mats; Westman, Stina; Laaksonen, Jorma; Oittinen, Pirkko: *Content-Based Prediction of Movie Style, Aesthetics, and Affect: Data Set and Baseline Experiments*. *IEEE Transactions on Multimedia*, 16. 2014, S. 1; Vgl. Mackendrick, Alexander: *On Film-making: An Introduction to the Craft of the Director*. Faber and Faber Ltd.. 2006.

¹² Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press. 1997, S. 7f.

Das Kernkriterium *Genre* stellt bei der Suche nach einem Filmerlebnis gegenwärtig lediglich eine Orientierung hinsichtlich der emotionalen Ausrichtung von Filmen dar. Diese etablierte Kategorisierung stützt sich unter anderem auf das „Versprechen eines wiederholbaren Gefühlserlebens“.¹³ Dabei können Filme verschiedener Genres auch ähnliche Gefühlsmodifikationen aufweisen – und umgekehrt. Zum Beispiel kann ein Science-Fiction-Film auf melodramatische Inszenierungen zurückgreifen und eine Komödie bei Zuschauern eher unangenehme Emotionen wie Beklemmung anstatt heitere Emotionen auslösen. Gleichzeitig können beispielsweise zwei Horrorfilme gänzlich unterschiedliche Gefühle bei Zuschauern erwecken. Formen des filmischen Ausdrucks zielen also längst auf unterschiedliche Affektbereiche ab, die über die Genre-Stereotypen hinausgehen.¹⁴ Schließlich werden zunehmend Hybridgenrefilme produziert, also Filme, die mehreren Genres zuzuordnen sind.¹⁵

Die ästhetisch-philosophische Ausrichtung innerhalb der aktuellen Filmwissenschaft geht folglich davon aus, dass Filme nicht in Gänze einem einzigen Genre zugeordnet werden können, sondern aus unterschiedlichen genrespezifischen Erfahrungsmodi bestehen. Ähnlich zu Altmans Auffassung von semantischen *Einheiten* eines Texts,¹⁶ beziehungsweise hier eines Films, und entgegen des Verständnisses einer übergeordneten Semantik eines gesamten Werkes, laut Jameson,¹⁷ wirkt das Konzept von sogenannten generischen Modi. So schlägt die ehemalige Kolleg-Forschungsgruppe *Cinpoetics* um Hermann Kappelhoff die Untersuchung solcher beziehungsweise Analysen der „Organisation audiovisueller Kompositionen“ vor.¹⁸ Jan-Hendrik Bakels, betont diesbezüglich, dass dabei kein formalistischer oder filmsemiologischer Anspruch verfolgt wird, sondern ein durch die phänomenologische Betrachtungsweise vertretbares Interesse *ähnliche* filmästhetische Inszenierungsprinzipien herauszustellen.¹⁹ Dementsprechend ist davon auszugehen, dass bestimmte audiovisuelle Kompositionen je nach Einbindung in die dynamisch-zeitliche Entwicklung von Filmen ähnlich affizieren können, jedoch nicht zwingend müssen. Kappelhoff schreibt ferner bezugnehmend auf die Idee der filmischen Modi:

¹³ Vgl. Kappelhoff, Hermann; Grotkopp, Matthias: Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplified by the War Film, In: Lefait, Sebastien; Ortoli, Philippe (Hg.): Praise of Cinematic Bastardy. Newcastle upon Tyne. Cambridge Scholars Publishing. 2012, S. 29-39, zitiert nach Bakels, Jan-Hendrik: Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers, Berlin : De Gruyter. 2017, S. 5.

¹⁴ Vgl. Kappelhoff; Grotkopp: Film Genre and Modality, S. 35.

¹⁵ Vgl. Jaffe, Ira: Hollywood Hybrids. Mixing Genres in Contemporary Films. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers. 2007.

¹⁶ Vgl. Altman, Rick: A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. Cinema Journal. 23 (3). 1984, S. 17.

¹⁷ Vgl. Jameson, Frederic: Magical Narratives: Romance as Genre. In: New Literary History. 7. 1975, S. 135-163.

¹⁸ Kappelhoff; Grotkopp: Film Genre and Modality, S. 38.

¹⁹ Vgl. Bakels: Audiovisuelle Rhythmen, S. 227.

Statt einzelner Genres sind hier generische Modi eines genrepoetischen Systems als spezifische Expressivitäten und affektgenerierende Modalitäten unterschieden (die sentimentale Traurigkeit des Melodramas, das Lachen der Komödie, der Angstthrill des Horrorgenres, der Suspense des Thrillers). Aus meiner Sicht ist damit die moderne Genrepoetik selbst als eine Kombinatorik von Affektmodalitäten beschrieben. Diese hält die Möglichkeit unterschiedlichster affektdramaturgischer Schemata bereit, welche sich wiederum auf die verschiedensten Medientechnologien und poetischen Darstellungstechniken beziehen lassen.²⁰

Er widerspricht damit der Einteilung von Filmen in ein klassisches Genresystem und geht stattdessen davon aus, dass unterschiedliche generische beziehungsweise affektive Modi in verschiedenen Genrefilmen auftreten.²¹ Diese Perspektive erweitert das Verständnis von Genre Grenzen und filmischer Ausdrucksvielfalt erheblich. Der Filmwissenschaftler Matthias Grotkopp ergänzt in diesem Zusammenhang:

In dieser Perspektive werden Genres als ein dynamisches Zusammenspiel unterschiedlichster ästhetischer Erfahrungsmodalitäten greifbar. Sie lassen sich nicht mehr auf ein feststehendes Ordnungsschema beziehen. Vielmehr sind sie als eine poetische Praxis zu rekonstruieren, die sich in den dynamischen Wechselbeziehungen generischer Modalitäten vollzieht.²²

Diese Diskussion verdeutlicht, dass Genres perspektivisch nicht als starre Kategoriensysteme aufzufassen sind. Stattdessen handelt es sich um dynamische Ausdrucksformen, die sich in einem stetigen Wechselspiel gegenseitig beeinflussen und überschneiden.²³

In diesem Zusammenhang bietet die Genretheoretikerin Christine Gledhill eine Perspektive, indem sie beispielsweise das Melodrama als einen zentralen und basalen Modus moderner Unterhaltungsfilme betrachtet.^{24,25} Diese Ansicht aufgreifend spricht Kappelhoff von der *melodramatischen Modalität* und grenzt diese von dem *Melodrama* als

²⁰ Kappelhoff, Hermann: Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin : De Gruyter. 2016, S. 103.

²¹ Vgl. Lehmann: Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie, S. 19.

²² Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 102.

²³ Dabei gilt unter anderem Lehmanns Überzeugung, dass Zuschauer eine gewisse Co-Autorschaft an der Filmerfahrung besitzen. Sie sind keine passiven Empfänger von Reizen, sondern aktivere Mitgestalter – im Gegensatz zur medientheoretischen Sender-Empfänger-Theorie. Vgl. Lehmann: Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie, S. 19.

²⁴ Vgl. Gledhill, Christine: Rethinking Genre. In: Gledhill, Christine ; Williams, Linda (Hg.): Reinventing Film Studies. London. 2000, S. 227.

²⁵ Kappelhoff, Hermann: Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin : De Gruyter. 2016, S. 98.

Genre ab.²⁶ Solche sogenannten *affektgenerierende Modalitäten* sind, laut Gledhill, über die entsprechenden konventionellen Genre Grenzen hinaus vertreten und umfassen spezifische Expressivitäten. So besteht, um die Vorstellung zu verfestigen, der Modus des Melodramas aus ästhetischen Erfahrungsmodalitäten, die wiederum auf spezifische audiovisuelle Expressivitäten zurückzuführen sind.²⁷ Als Beispiel für eine derartige Modalität kann eine die Protagonisten verfolgende Kamerafahrt, begleitet von einem diegetischen Musikstück mit Streichinstrumenten gelten.²⁸ Laut Gledhill wirken solche Ausdrucksweisen genre-, geschichts- und kulturübergreifend.²⁹ Eine bestimmte Aneinanderreihung einzelner Modalitäten führt dabei zu spezifischen Affektdramaturgien, Wirkungsweisen und Funktionen.³⁰ Hauke Lehmann erforscht, auf Kappelhoffs Arbeit aufbauend, die sogenannten „affektiven Modi des Suspense, der Paranoia und der Melancholie“.³¹ Seine Definition eines affektiven Modus lautet dabei wie folgt:

Ein affektiver Modus ist [...] kein Affekt oder ein Gefühl, sondern vielmehr ein poetisches Ordnungsprinzip, welches die sich in der Zeit entfaltende Dynamik der Affizierung im filmischen Wahrnehmungsverhältnis regelt.³²

Darüber hinaus betont er, dass solche Modi eine gewisse Bindung des Zuschauers an die entsprechenden filmischen Verfahren organisieren, die sich letztendlich im Zuschauergefühl realisieren. Die Etablierung solch eines Konzepts ebnet laut Lehmann eine neue Schreibweise der Filmgeschichte „als eine Geschichte des Fühlens“.³³ Diese Betrachtungsweise eröffnet schließlich die Perspektive einer differenzierten Kategorisierung von Filmen anhand der Klassifizierung nach affektiven Modi.

1.2 Forschungsinteresse

In der psychophysiologischen Medienforschung wird betont, dass die zahlreichen Ansätze zur Analyse der Dramaturgie, Gestaltungsmittel und Semantik von Filmen nicht

²⁶ Vgl. ebd., S. 99.

²⁷ Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 229.

²⁸ Vgl. Bakels, Jan-Hendrik; Brückner, Regina: Von der melodramatischen Komödie zur Gemeinschaft der Liebenden – Versuch einer Poetologie der Romantic Comedy in drei Skizzen. In: Brückner, Regina ; Groß, Bernhard ; Grotkopp, Matthias ; Rositzka, Eileen (Hg.): *Im Verwandeln der Zeit. Reflexionen über filmische Bilder*. Berlin : Vorwerk 8. 2019, S. 35-52; Vgl. Bakels, Jan-Hendrik; Kappelhoff, Hermann: *Das Melodrama*. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Berlin : Springer. 2020, S. 1-17.

²⁹ Vgl. Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 229.

³⁰ Vgl. ebd., S. 221-243.

³¹ Vgl. Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie*, S. 18.

³² Ebd., S. 18.

³³ Ebd., S. 53.

vereinheitlicht werden können, da sie stets auf das jeweilige Erkenntnisinteresse ausgerichtet sind.³⁴ Diese Perspektive spiegelt eine Skepsis gegenüber einer universellen Methodologie der Filmanalyse wider. Jedoch legen neuere Ansätze zur Affektpoetik, wie sie von Prof. Dr. Hermann Kappelhoff an der Freien Universität Berlin vertreten werden, nahe, dass eine systematische Analyse affektgenerierender Modi möglich und fruchtbar sein kann.³⁵

Empirische Studien zeigen, dass spezifische formale Inszenierungsmuster vorhersehbare emotionale und physiologische Reaktionen hervorrufen können.³⁶ Diese Ergebnisse deuten darauf hin, dass affektive Modi eines Films – etwa filmästhetische Inszenierungen, die Beklemmung hervorrufen – auf eine Weise untersucht werden können, die sowohl empirisch nachvollziehbar als auch theoretisch kohärent ist. Bakels' Vorschlag, die Filmanalyse mit psychophysiologischen Wahrnehmungsverläufen zu verbinden, bietet dabei einen vielversprechenden Ansatz, der das Potenzial aufweist, kulturwissenschaftliches Wissen in die experimentelle Psychologie einzubringen und so die Diskrepanz zwischen Inhalt und Form in der Filmrezeption zu überbrücken.³⁷

Die Entscheidung, den affektiven Modus der *Beklemmung* als Fokus dieser Untersuchung zu wählen, basiert einerseits auf der zunehmenden Bedeutung dieser Zuschauererfahrung in der modernen Filmästhetik. Ästhetische Inszenierungen von Suspense- und Horror-Atmosphären in Filmen haben sich über die Jahrzehnte merklich verändert. Nachdem die Angst der Menschen vor Zombies, Vampiren und Dämonen auf der Kinoleinwand verarbeitet wurde, macht sich seit Ende der 60er Jahre und vor allem nach den Ereignissen am 11. September 2001, die Verarbeitung der Angst vor dem realen Terror im Film bemerkbar.³⁸ Dabei ist davon auszugehen, dass die alltägliche Erfahrung von *Beklemmung* (anxiety) adressiert wird.³⁹ Andererseits werden, wie in Kapitel 3 näher erläutert, ästhetische Konzepte von *Beklemmung* im filmwissenschaftlichen Diskurs bislang nur unzureichend berücksichtigt und erforscht. Gerade dieses Defizit rückt den affektiven Modus in den Fokus der vorliegenden Arbeit und veranlasst, filmische

³⁴ Vgl. u.a. Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Sigma. 1993. S. 19-22.

³⁵ Vgl. Kappelhoff, Hermann; Müller, Cornelia: *Cinematic Metaphor: Experience – Affectivity – Temporality*. Berlin : De Gruyter. 2018; Vgl. Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*.

³⁶ Vgl. Smith, Greg M.: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge University Press. 2003; Vgl. Müller, Ines: *Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer*. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. 9 (1). S. 52-74; Vgl. Tarvainen; Sjöberg; Westman; Laaksonen; Oittinen: *Content-based Prediction of Movie Style, Aesthetics and Affect: Data Set and Baseline Experiments*.

³⁷ Vgl. Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*, S. 228f..

³⁸ Vgl. Stiglegger, Marcus: *Terrorkino*. Berlin : Bertz und Fischer. 2010, S. 56-60, 95-98.

³⁹ Vgl. Bakels, Jan-Hendrik: *Persönliches Fachgespräch*, am 26.10.2021 um 10:00-11:30 Uhr, handschriftliche Notizen der Autorin; Vgl. Stiglegger, Marcus: *Persönliches Gespräch*, am 24.6.2020 um 10:00-11:30 Uhr, handschriftliche Notizen der Autorin.

Inszenierungen eines bislang kaum erforschten emotionalen Phänomens sowie dessen Wirkung auf Rezipierende näher zu beleuchten. Die gezielte Untersuchung eines spezifischen Beklemmungskonzepts – des sozialen Unbehagens – sowie der damit verbundenen emotionalen Reaktionen auf psychophysiologischer Ebene eröffnet neue Perspektiven auf die affektive Dimension filmischer Gestaltung. Dies trägt dazu bei, ein differenzierteres Verständnis von emotionaler Filmrezeption und -inszenierung zu entwickeln.

Zusammenfassend liegt der Anspruch der vorliegenden Arbeit in der Erfassung von Varianten filmästhetischer Prinzipien, die Zuschauererfahrungen von *Beklemmung* evozieren. Dabei wird davon ausgegangen, dass vor allem Szenen, in denen soziales Unbehagen inszeniert wird, die Zuschauer in eine intensivere Auseinandersetzung mit der Emotion versetzen. Eine systematische Untersuchung des Verhältnisses zwischen den hierbei ermittelten filmästhetischen Inszenierungsmitteln und der emotionalen Erfahrungen von Beklemmung bildet den zentralen Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit.⁴⁰

Als langfristiges Ziel wird anhand der Erkenntnisse eine Annäherung an die psychophysiologische Erschließung filmischer Ästhetik – und damit eine optimierte Filmarchivierung in Form einer dezidierten typologischen Kategorisierung⁴¹ und Durchsuchbarkeit von Filmdatenbanken nach konkreten Gefühlserlebnissen angestrebt. Dabei wird die qualitative Empirie der Filmwissenschaft – Ausdrucksbewegungsanalysen – für die Filmanalyse genutzt.⁴² Gleichzeitig dient die psychophysiologische, quantitative Empirie der Untersuchung der Zuschauerwahrnehmung. Diese duale Methodik ermöglicht eine umfassende Verbindung zwischen der filmischen Inszenierung und den physiologischen Reaktionen der Rezipienten.

Vor diesem Hintergrund sei auf die empirischen Untersuchung „ästhetischer Muster auf der Mikroebene“ durch die BMBF-Nachwuchsgruppe *Affektrhetoriken des Audiovisuellen* verwiesen. Diese lassen als Forschungsperspektive „eine Typologie affektrhetorischer Figuren des Audiovisuellen“ zu, die laut der Nachwuchsgruppe „für die Erforschung medialer Kommunikation in audiovisuellen Bildern einen wesentlichen Meilenstein bedeuten.“⁴³ Laut des Projektleiters Bakels schafft die Untersuchung „audiovisuelle[r] Strategien der Emotionalisierung“ schließlich auch eine Verbindung zwischen

⁴⁰ Diese Forschungsrichtung weist in einem spezifischen Rahmen Parallelen zur Perspektive von Oittinen, Tarvainen und Westman auf, wie sie in *The Way Films Feel: Aesthetic Features and Mood in Film* (S. 2) beschrieben wird.

⁴¹ Vgl. Bakels, Jan-Hendrik; Grotkopp, Matthias; Scherer, Thomas; Stratil, Jasper: Digitale Empirie? Computergestützte Filmanalyse im Spannungsfeld von Datenmodellen und Gestalttheorie. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 29/1/2020, S. 104.

⁴² Diese Methode wird in Kapitel 4.2. ausführlich erläutert.

⁴³ BMBF Nachwuchsgruppe Affektrhetoriken des Audiovisuellen: Methoden. [online] In: <https://www.ada.cinepoetics.fu-berlin.de/Methoden/index.html> (zuletzt abgerufen am 01.09.2024).

„der kognitiven Psychologie und der Neuroästhetik“. ⁴⁴ Zwar wird in dieser Arbeit nicht in vergleichbar kleinteiliger Weise und nicht mit einer Analysesoftware gearbeitet wie im genannten Projekt, dennoch fungiert dieses als ein zentraler Forschungsfluchtpunkt und maßgeblicher Bezugspunkt. Es bietet fundierte methodische und theoretische Grundlagen, die gezielt auf die spezifischen Fragestellungen der vorliegenden Untersuchung übertragen und weiterentwickelt werden.

1.3 Methodik

Die vorliegende Arbeit basiert auf einem interdisziplinären Ansatz und folgt einer Mixed-Methods-Methodologie mit drei zentralen Analyseschwerpunkten. ⁴⁵ Im filmanalytischen Teil wird untersucht, wie *soziales Unbehagen* audiovisuell ausgedrückt wird. ⁴⁶ Der empirische Teil integriert physiologische Daten und subjektive Wahrnehmungen von Beklemmung. Schließlich werden die Erkenntnisse der beiden Ansätze zusammengeführt, um die affektgenerierenden Mechanismen und deren Wirkung systematisch zu analysieren. Um eine bessere Orientierung in den drei Forschungsfeldern zu erhalten, wurden im Rahmen der Recherche zusätzliche Fachgespräche mit einer Auswahl entsprechender Experten geführt. Diese gehören nicht zur Datenerhebung, sondern dienen der ergänzenden Wissensgenerierung. Die Inhalte der Gespräche sind handschriftlich dokumentiert. Die Notizen dienen als Grundlage für die hier aufgeführten Verweise auf mündliche Kommunikation. Eine Auflistung der geführten Gespräche ist der digitalen Anlage ⁴⁷ *Verzeichnis der Fachgespräche* zu entnehmen.

Obwohl bisherige Studien belegen, dass audiovisuelle Mittel gezielt emotionale Reaktionen hervorrufen können, stellt sich die Frage, wie diese affektiven Reaktionen auf konkrete *physiologische* Signale zurückgeführt werden können. Demnach offenbaren sich Herausforderungen bei der genauen Zuordnung von physiologischen Signalen zu spezifischen Emotionen. ⁴⁸

⁴⁴ Bakels, Jan-Hendrik; Kappelhoff, Hermann: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft. 3 (2). 2011, S. 94.

⁴⁵ Die Methodenansätze werden in den entsprechenden Unterkapiteln dezidiert geschildert.

⁴⁶ Die Auswahl der Filmabschnitte erfolgt zum einen auf Grundlage eines Definitionsansatzes von sozialem Unbehagen beziehungsweise des Phänomens Beklemmung in Kapitel 3 und zum anderen auf einer heuristischen Analyse von Filmszenen, bei der eine initiale Einschätzung hinsichtlich ihrer potenziell beklemmenden Wirkung vorgenommen wurde. Die spezifischen Kriterien bei der Zusammenstellung des Untersuchungskorpus sind Kapitel 4.3.1 zu entnehmen.

⁴⁷ Die digitalen Anlagen sind unter dem folgenden Link abrufbar: <https://bit.ly/digitaleAnlagen>.

⁴⁸ Vgl. Barrett, Lisa Feldman; Lindquist, Kristen; Bliss-Moreau, Eliza; Duncan, Seth; Gendron, Maria; Mize, Jennifer; Brennan, Lauren: Of Mice and Men: Natural Kinds of Emotion in the Mammalian Brain? In: Perspectives on Psychological Science. 2 (3). 2007, S. 297-312; Vgl. Schindler, Ines; Hosoya, Georg; Menninghaus, Winfried;